

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola
Irodalomtudományi Program
Iskolavezető: Prof. Dr. Thomka Beáta DSc

TÉZISFÜZET

Patonai Anikó Ágnes

Kísérletek a nemzeti tragédia (újra)teremtésére:
Jókai Mór történeti tárgyú drámái az 1850-es években

című DOKTORI (PhD) ÉRTEKEZÉSÉHEZ

Témavezető: Prof. emeritus Nagy Imre DSc

Opponensek: Dr Tóth Orsolya PhD (PTE Bölcsészettudományi Kar)
Dr Demeter Júlia CSc (ELTE Bölcsészettudományi Kar)

Pécs, 2015.

TARTALOMJEGYZÉK

- I. Az értekezés tudományos célkitűzése, felépítése
- II. Összegzés, a kutatás eredményei
- III. A disszertáció tartalomjegyzéke
- IV. A témában megjelent publikációk jegyzéke
- V. Dr Tóth Orsolya opponensi véleménye
- VI. Dr. Demeter Júlia opponensi véleménye
- VII. Válasz az opponensi véleményekre
- VIII. Szakmai önéletrajz, publikációs jegyzék

I. Az értekezés tudományos célkitűzése, felépítése

Jókai Mór drámáival viszonylag kevesen foglalkoztak, és a prózai munkásságáról szóló irodalomhoz képest ők is csak elenyésző mértékben.

Az utóbbi évtizedekben sorra születtek a Jókai-próza egy részét vagy az egész életművet újraolvasó tanulmányok, kötetek[1], de ezekben éppúgy alig esik említés a drámákról[2], mint a legtöbb korábbi, Jókai-val foglalkozó irodalomban. Ennek oka talán még mindig a kanonizáció hiányában keresendő: a Jókai-regények újraolvasását megkönnyíthette az irodalomban még mindig őrzött kanonikus helyük: az 1850-es években a „nagy ciklus”[3] ide sorolható regényei (*A régi jó táblabírák*, *Az elátkozott család*, *Szegény gazdagok*) mellett olyan, az életmű szempontjából hagyományosan kiemeltként kezelt művek születtek, mint például az *Egy magyar nábob* (és az előbbi miatt gyakran említett *Kárpáthy Zoltán*) vagy a történelmi regények (*Erdély aranykora*, *Török világ Magyarországon*, *Janicsárok végnapjai*).

A drámák viszont be sem kerültek a kánonba, mivel az általános vélekedés szerint nem érték el az említett regények esztétikai színvonalát.

Zsigmond Ferenc szavaival élve az 1850-es évek a „hazafias dráma kora”[4], melynek Jókai nemcsak a magyar történelem néhány ismert fejezetének feldolgozójaként, hanem az egyik legünnepeltebb színésznő férjeként is lett meghatározó alakja.

A dolgozat témája a „hazafias dráma” csoportjába sorolható művek[5] és kontextusaik vizsgálata: (valós vagy ál-) történeti tárgyú tragédiák, amelyek az 1850-es években keletkeztek.

A dolgozat egyik állítása az, hogy Jókai néhány színpadi művének elemzéséhez lehetséges szempont a Shakespeare drámái felőli olvasat. A nyilvánvaló Shakespeare-kultusz részeként Jókai maga is tagja volt az első Shakespeare bizottságnak,[6] az 1860-as évektől Shakespeare-paródiák jelennek meg tőle[7], és már az ötvenes években Shakespeare-darabok fordítására is vállalkozott[8]. A korabeli kritikákat figyelembe véve arra a megállapításra juthatunk, hogy ezzel a megközelítéssel a kortársak is éltek, de a Shakespeare drámáira való utalás többnyire egy-egy (elmarasztaló) mondatban ki is merült, és inkább csak azt a különbséget érzékeltetik, amelyet a kortársak az eddigre szinte kizárólag a szakralitás nyelvén emlegetett[9] Shakespeare és Jókai művei között láthattak.

A dolgozat a drámákhoz kapcsolódó szövegeket is értelmezve egy olyan olvasat érvényesítésére tesz kísérletet, amelyben a kortársak által ki nem mondott, kényszerűségből vagy etikai megfontolásokból elhallgatott, a nemzet létével kapcsolatos rejtett félelmek különböző szimbólumokon keresztül jelennek meg.

A kortárs kritikusoknak a színpadon látható előadások emlékezetből felidézendő, színészek által értelmezett szövegei álltak csak rendelkezésre, a drámabíráló bizottság tagjai írott szöveget kaptak, a dolgozatban szereplő értelmezésekhez pedig csak a sűgőkőnyvek és a kritikai kiadás szövegeit vehettem alapul. A kortársak a drámák színpadi megjelenésével szembesűltek, a színészek játéka, a színpadtechnika, sűt, még az olyan jelzésértékű részletek is, mint a szerző jelenléte és kihívása[10] az előadás közben, mind az értelmezés alapjának részét képezték; míg a dolgozatban a nyomtatott drámaszövegek és a vonatkozó kritikák szövegeinek elemzése található.

A trauma, amely „alapvető lét-fenyegetettség”[11], ugyan az egyént érinti közvetlen valóságában, „kollektívvé azáltal válhat, hogy az egyes egyéni traumák egyűttes élménnyé összefonódva, és oly gyakran a külvilág értetlenségével vagy ellenségességével találkozáva súlyos többlet-teherként rakódnak az érintettekre, hozzátartozóikra, utódaikra.”[12]A szabadságharc elvesztése miatt átélt egyéni veszteségérzések emiatt értékelhetők kollektív traumaként: mind az egyűttes élménnyé válás, mind pedig a továbböröklődés látható a korabeli és a kiegyezés idején íródott naplókól, levelekből, újságcikkeköl, irodalmi alkotásoköl, hiszen a nemzettudat, kapcsolódjon akár az államközösségi, az eredetközösségi, vagy a hagyományközösségi nemzetfogalomhoz,[13] az egyéni identitás részét képezte. A kollektív trauma fogalmának használata teszi lehetővé, hogy az elemzések kiléphessenek a Jókaihoz hagyományosan kapcsolódó diskurzusoköl.

A korabeli szövegekben rendkívűl sok utalást találunk rá, hogy a szabadságharc idűszakát a kortársak olyan felfokozott érzelmi állapotban élték meg, amelyet később csak az álom, a mágia, a mese, a regény és hasonló képzetek és műfajok metaforikájával és toposzaival tudtak körülírni[14], s így a feldolgozó újrátélés helyett a történesek valódisága kérdűjeleződött meg, egyrészt arra kényszerítve az elbeszélőt, hogy bizonygassa a történetek valódiságát, másrészt magával vonva az igényt arra, hogy valódinak ismert, elfogadott és ezért megkérdűjelezhetetlenűl hiteles események, tehát a régműlt elmondásába transzformálják a közelműlt eseményeit – amely a történetiség és történetmondás, a műfajok problematikájához vezet: hogyan lehetséges az álomszerű közelműltat történelemként elbeszélni?[15]

A dolgozat következő állítása az, hogy a drámák mint az említett összhang (eleve kudarcra ítelt) újrateremtési kísérletei, egyfajta ívet rajzolnak: a *Dalma* a teljes és elkerűlhetetlen nemzethalált sugallja; a bizonyos szempontból kivételt képező *Manlius Sinister* a kényszerű képmutatást és az önazonosság lehetetlenségét; a *Könyves Kálmán* a feltámadás és pusztulás, a testvérharc örökös körforgását vizionálja; míg a *Dózsa György* az egyéni identitás megeléléssel és a szerelmesek egymásra találásával látszólag biztató jövőképet mutat. A

Szigetvári vértanúk hősei már a jelennel semmilyen élő kapcsolatban nem állnak, csak a mártírság emlékműveként létező példaképek. Jókai 1850-es években íródott történeti tárgyú drámái a szabadságharc leverése által okozott nemzeti (és ezzel szoros összefüggésben egyéni) trauma megjelenítői, mégpedig oly módon, hogy nemcsak maga a veszteség, hanem a továbblépés, az átalakulás képtelenségének tragédiája is megjelenik, elsősorban rejtett szimbólumokon keresztül – mint a tiltott szexualitás, az el nem hangzó beszéd vagy a meg nem jelenő Isten.

A továbblépés, átalakulás (vagyis a trauma feldolgozásának) képtelensége közepette, a tehetetlenség közegében a drámai műnemből következően a főhős tragédiája a legtöbbször az, hogy a környezete az övétől eltérő diskurzust beszél. A hős így saját maga megértetéseért, nyelvének elismeréséért küzd.

Dalma helyzete a legrosszabb: ő még ki sem mondhatja, ki is valójában. A *Manlius Sinister* hősei kimondják, hogyan szeretnék megtalálni saját identitásukat, ám ez egyiküknek sem sikerül. Könyves Kálmán már megpróbálja önmagát és tetteit úgy alakítani, hogy a többi szereplő is másképpen fogalmazhasson róla, de az ő kísérlete is csúfos kudarcot vall. Dózsa György azonban sikerrel jár: ő ráerőszakolja saját nyelvezetét ellenfeleire, tisztán megfogalmazva önnön identitását, ráadásul pusztulásával és a szerelmesek egymásra találásával a továbblépés lehetőségét teremti meg (bár ez a két esemény nem szükségszerűen egymásból következik, ezért a kortársak számára egyfelől műfaji – és így értelmezési keretbeli – zavart okozhatott, másfelől nem erősítik meg egymás hatását). Zrínyi és társai pedig már kezdettől tisztában vannak saját szerepükkel és jelentőségükkel, ezért marad a drámai követelményeknek ellentmondva jellemük mindvégig változatlan.

A korszakban keletkezett történelmi tárgyú darabok közé tartozik még az *Immetullah* címet viselő operalibrettó, amely Erkel Ferenc *Kemény Simon* című operájának szövege. Ez ugyan semmilyen befolyással nem volt a korszakban (és később sem: a librettó ugyanis sokáig lappangott, a – csak feltehetőleg kész – operából pedig csak töredékek maradtak fenn), de maga a tény, hogy Jókai az opera műfajával is próbálkozott, elég alapot ad arra, hogy megvizsgáljuk, milyen lehetett az a közeg, amelybe végül nem lépett be a librettó. A szöveg feltehetőleg 1852–1853 táján készült, ezért a vizsgálat az 1853-as év színházi történéseire (vagyis Festetics Leo intézkedéseire és azok viszhangjára, valamint a *Délibábn*ban megjelent cikkekre), különösen pedig az opera helyzetére irányul. Ezekben az években szorosan összekapcsolódnak egymással Jókai szerzősége, valamint a színház, a sajtó, az esztétika és a politika kérdései. A kortársak úgy érezték, hogy míg a szabadságharc alatt a színház egyfajta aranykorát élte[16], s egymásra

találtak a közönség, a kritikusok és a színház dolgozói, addig az önkényuralom kezdetekor a korábbi egység és összetartás megbomlott[17].

Az elveszett aranykorért való meddő küzdelmet feldolgozó Jókai-drámák ennek az élő, folyamatosan változó és eltérő elvárásrendszereket mozgató színházi és társadalmi közegnek a részei voltak, amelynek alakításában maguk is részt vettek, írott és/vagy színpadi előadás szövegeként, egy ünnepezt színésznő főszerepeiként, egy elismert prózaíró gyenge vagy sikeres színpadi próbálkozásaiként és nem utolsósorban a közönséget és a kritikusokat véleménynyilvánításra készítő produktumokként.

A feltevés az, hogy a szabadságharc leverése olyan társadalmi traumát okozott, amelynek feldolgozását megnehezítette, az 1850-es években lehetetlenné is tette egyes fogalmak bizonyos használata; például hogy hogyan beszélünk a királyról, a nemzetről, a drámáról, a pátosról, a színházról, az erkölcsről, vagy hogy kell-e szégyenkezni a túlélés miatt. Ezzel összefüggésben a trauma feldolgozását akadályozta az is, hogy a színpadon a felkavaró szenvedélyeket mindenáron visszafogottan próbálták megjeleníteni[18].

Ha Bécsy Tamás terminológiája alapján próbáljuk meghatározni a drámák pontosabb műfaját, akkor azt látjuk, hogy a *Dalma*, a *Manlius Sinister*, a *Könyves Kálmán* és a *Dózsa György* többféleképpen is definiálható: egyik sem egyértelműen középpontos vagy konfliktusos dráma, hanem ezek sajátos keveréke. A *Szigetvári vértanúk* pedig olyan kétszintes dramaként olvasható, amelyben a második szint vagy a kizárólag a szereplők (és a kortárs nézők) által létezőnek tartott keresztény túlvilág, vagy a nemzet, a haza elvont fogalmai. A Bécsy-féle modellek használhatósága ebben az olvasatban a drámák kísérleti jellegét támasztja alá: feltevés szerint az intencióban (és az invencióban is) meglévő tragikumot végül nem sikerül a drámai törvényszerűségeknek teljes mértékben megfelelő módon kibontani.

Jókai maga nem csak elismert színésznőként dolgozó felesége révén, hanem a drámabírálo bizottság tagjaként és a Festetics Leo által alapított *Délibáb* szerkesztőjeként, így az intendáns munkatársaként is (különösen az 1850-es évek első felében) napi kapcsolatban állt a színházzal és annak ügyeivel. Mivel az évtized további részében Jókai egyre távolabb kerül az intézménytől (először megszűnik a *Délibáb*, majd lemond a drámák bizottsági tagként való bírálásáról), a *Szigetvári vértanúk* bemutatása után sokáig már színdarabot sem ír, a színházi közeg behatóbb vizsgálata inkább az évtized első felére korlátozódik.

Elképzeltető, hogy Jókai ekkori szerepét később túlságosan hangsúlyozza, de még ha túlzásnak is tűnik, hogy neki köszönhető Egressy visszatérése, vagy hogy Festetics követeként ő maga tárgyalt Augustus Antallal az intendáns leváltásáról[19], akkor is látható, hogy Jókai

néhány évig olyan jelentős szerepet töltött be a nemzeti színház életében, hogy életművének ez a szakasza több figyelmet érdemel, mint amennyit eddig kapott.

[1] Például: Szajbély Mihály, *Jókai Mór 1825–1904*, Pozsony, Kalligram, 2010; „*Mester Jókai*”: *a Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón*, szerk. Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Bp., Ráció, 2005; Szilasi László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., –Szeged, Osiris–Pompeji, 2000.

[2] Kivétel ez alól Fried István: *Öreg Jókai nem vén Jókai* című tanulmánykötete, amelyben az egyik kései, *A jószívű ember* című dráma elemzése található. Fried István, *Jókai Mór „meta”-drámája. Ki a „jószívű ember”? = F. I., Öreg Jókai nem vén Jókai*, Bp., Ister, 2003, 76–95.

[3] Zsigmond Ferenc, *Jókai*, Bp., MTA, 1924.

[4] Zsigmond, i. m., 237.

[5] Jókai Mór, *Dalma: históriai dráma 4 szakaszban*, bem. Nemzeti Színház, 1852. nov. 27., OSZK SZT N SZ D 60 (rp., N SZ D 60/1); J. M., *Manlius Sinister: történeti dráma 5 felv.*, bem. Nemzeti Színház, 1853. dec. 10., rp., rend., Egressy Gábor, Jókai Mór javításaival és rajzaival, OSZK SZT N SZ M 105.; J. M., *Immetullah = NK XCVIII*, Költemények I. 1898., 296–312.; J. M., *Könyves Kálmán: eredeti históriai dráma 5 felv.*, bem. Nemzeti Színház, 1855. dec. 18., sp., OSZK SZT N SZ K 123., (*Könyves király: eredeti históriai dráma 5 felv.*, sp., kézirat 1855 után, OSZK SZT MM 4746); J. M., *Dósa György: eredeti történeti dráma 4 felv.*, bem. Nemzeti Színház 1857. nov. 3., sp., a színlapon Dózsa György címmel, OSZK SZT N SZ D 69. (rp., rend., Egressy Gábor, N SZ D 69/1); J. M., *A szigetvári vértanúk: eredeti szomorujáték 4 felv.*, bem. Nemzeti Színház, 1860. márc. 29., sp., feluj. N. Sz. 1919. márc. 7., sp., OSZK SZT N SZ T 65/1. A hivatkozásokban általam használt szövegkiadás: Jókai Mór *Összes művei*, szerk. Lengyel Dénes, Nagy Miklós, *Drámák, I, (1843–1860)*, sajt. Solt Andor, Bp., Akadémiai, 1971, a továbbiakban: JKK, *Drámák I*.

[6] Bayer József, *A Magyar drámairodalom története: a legrégibb nyomokon 1867-ig*, Bp., Akadémiai, 1897, I, 106.

[7] Rexa Dezső, *Magyar Shakespeare-paródiák I., Jókai Shakespeare-paródiái*, Magyar Shakespeare-tár VII, 87–97, különösen: 92–97.

[8] Rexa Dezső, *Jókai mint VIII. Henrik fordítója* = Magyar Shakespeare-tár VII, 302–303.

[9] Vö. Dávidházi Péter, „*Isten másodszülöttje*”: *a magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989, 138–264.

[10] A nézők számára a szerző tehát nemhogy kivonult volna a dráma szövegéből, hanem éppen ellenkezőleg, fizikailag is meghatározója lett az értelmezéseknek; nem is kellett feltétlenül megjelenie, a neve is elegendő volt ahhoz, hogy a nézők határozott elvárásokkal és előítéletekkel üljenek be az előadásra. A korábbi szövegek (akár prózai, akár drámai művek) már előrevetítettek bizonyos értelmezési sémákat, és ezektől – bevallottan – a kritikusok sem voltak mentek.

[11] Erős Ferenc, Trauma és történelem: szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok, Bp., József Műhely, 2007. 21.

[12] Erős Ferenc, i. m., 20.

[13] S. Varga Pál, A nemzetfogalom változatai a 19. századi magyar irodalomban = Regionális és nemzeti identitásformák a 18-20. századi magyar és szlovák történelemben, Prešov, 2007., 40-47.

[14] Jó példa erre *A honvéd őrangyala* című „regényes korrajz”, előszava: „Ha mi, kiken a forradalmi idők vészangyala tüzes szekerekkel keresztülgázolt, visszatekintünk e korszaknak egymás után oly sűrű csoportozatok-, s oly nagy tarkaságban feltűnt képe- s rendkívüli tüneményeire: – szinte elkábul fejtünk, s alig bírjuk elhíttetni magunkkal, hogy a mit a közel múltban tulajdon szemeinkkel láttunk és tapasztalánk, nem csalékony álom, hanem a legkomolyabb való. És erről teljes bizonyossággal csak akkor győződünk meg, ha mintegy visszaérezzük mind azon rendkívüli indulatviharokat, melyek belsők legmélyebb rejtekeit e mozgalmas időszakban át meg átvillanyozták.” Vahot Imre, *A honvéd őrangyala*, Pest, Geibel Armin, 1850, III.

[15] „E rövid s mégis oly hosszú időszak gazdagabb kutforrásul szolgál a költők és történetírók számára, mint talán az új világ előtti magyar história hiányos adatainak egész összege; s képzeletet felülhaladó csodás, és hatékonyan éreztetett eseményeinél fogva, a lelkesebb történetírókat egyszersmind költővé, s a költőt történetíróvá tette.” Vahot Imre, *A honvéd őrangyala*, Pest, Geibel Armin, 1850, IV.

[16] „Azelőtt soha nem volt a magyar színháznak ily művelt, ily ügy- és élvszerető, ily méltányos, szóval, ily gyönyörű közönsége. S e tekintetben az 1848-ik év második felét, nemzeti színházunk aranykorának lehet nevezni.” Vahot Imre, *Nemzeti színházunk három utóbbi évének története*, Remény, I, 1851, 47. Vö. még uo., 49., 101.

[17] „A nagy magyar közönség, mint éltető lélek távoztával nemzeti színházunk fénykora is eltűnt.” Uo., 50.

[18] Bécsy Tamás, *Dráma- és színházelmélet 1849 után = Magyar színháztörténet I.* 1790–1873, szerk. Kerényi Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990., 422–439, 439.
<http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/1kotet/39.html>

[19] Uo., 24., 34–36.

II. Összegzés, a kutatás eredményei

Jókainak nem sikerült sem a kortársak számára megfelelően átültetni, sem sajátjaként elfogadtatni a shakespeare-i drámamodell, megújítani vagy megteremteni a magyar tragédiát; ezzel szoros összefüggésben pedig nem sikerült a nemzetet kiemelni a gyász és tehetetlenség állapotából. Az egyetlen, pozitív jövőképet felmutató darab a korszakban a *Dózsa György*, amelynek végén a shakespeare-i mintának megfelelően a szerelmesek egymásra találása biztosítja a továbblépés és újrakezdés lehetőségét, a világrend helyreállítását. Ám ez a modell, amely nem felelt meg a korabeli kritikai elvárásoknak, nem volt beilleszthető a tragédia kategóriájába, elfogadhatatlanná vált a kortársak számára, és nem tudott megfelelő hagyományt teremteni. Ráadásul a mintául szolgáló shakespeare-i vígjátékok végén létrejövő házasságok valójában csak álmegoldásokat kínálnak.[1] A shakespeare-i drámai modell kudarca ezért a társadalom kudarcát szimbolizálja. Jókai talált ugyan kiutat a válságból, de ezt nem tudták vagy nem akarták meglátni a kortársak, és maga sem tudta vagy merte ezeket a megoldásokat teljes mértékben alkalmazva megújítani a magyar drámát – márpedig a shakespeare-i minta követésének éppen ez volt a tétje.

Míg Jókai e korszakban keletkező prózájában sok példáját találjuk annak, hogy a nemzeti összhangért lehet és érdemes küzdeni, a drámák szereplőinek sorsa, az igazi katarzis elmaradása ennek épp az ellenkezőjét mutatja. Ez a vonal azonban egyik drámában sincs explicit módon kifejtve, s éppen ez az, ami megakadályozza a tragédia mint a nemzeti kultúrát szimbolizáló műfaj megújítását. Az újrateremtéshez fel kellett volna tudni dolgozni a traumát, amihez új elbeszélési struktúrákat és nyelvet kellett volna teremteni, vagyis le kellett volna rombolni a korábbi alapokat: a Shakespeare-re tett utalások azonban ehhez kevésnek bizonyultak.

Jókai darabjai ugyan nem érik el azt a színvonalat, amelyet Gyulai Pál követelt meg, a törekvés a tragikum, a tragikus hős megteremtésére, a katarzis kiváltására – vagyis a trauma feldolgozásához alkalmas nyelv létrehozására – mindegyikben megvan, ellentétben például Szigligeti Ede jellegzetes történeti színműveivel.

A drámák retorikai kidolgozottságuk okán alkalmasak arra, hogy a közönséget felkavarják, ám a kortárs kritikusok többsége ezt nem tartotta sem elegendőnek, sem helyénvalónak.

Bár maga Jókai a dráma műnemén belül is sok műfajjal próbálkozott, az 1850-es évtizedben leginkább történeti tárgyú tragédiákat írt. Ennek oka nagy valószínűség szerint az, hogy bár a többi műfajt is fontosnak és a maga módján értékesnek tartotta (a vígjátékot a gondokat feledtető volta, a népszínművet pedig nemzetegyesítő szerepe miatt); a korszakban uralkodó általános felfogás szerint ő is a tragédiát tarthatta a legelőkelőbb és a nemzeti műveltséghez leginkább hozzájáruló műfajnak. Ami a jó drámával szembeni kritikai elvárásait illeti, azok nagyrészt megegyeznek a korszak többi kritikusa által is képviselt követelményekkel: a téma legyen hatásos, de visszafogott, a darab végén jelenjen meg a költői igazságszolgáltatás, legyen a drámának erkölcsi tanulsága, és mindenekelőtt alkalmas legyen a színházi bemutatásra.

[1] Vö. GREENBLATT, Stephen, *Géniuszt földi pályán: Shakespeare módszere*, Bp., HVG, 2005., 87–110.

Irodalomjegyzék a tézisekhez

BAYER József, *A Magyar drámairodalom története: a legrégebb nyomokon 1867-ig*, Bp., Akadémiai, 1897, I.

BÉCSY Tamás, *Dráma- és színházelmélet 1849 után = Magyar színháztörténet I. 1790–1873*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990., 422–439.

DÁVIDHÁZI Péter, „*Isten másodszülöttje*”: *a magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989.

ERŐS Ferenc, *Trauma és történelem: szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok*, Bp., József Attila Műhely, 2007.

FRIED István, *Jókai Mór „meta”-drámája. Ki a „jószívű ember”?* = F. I., *Öreg Jókai nem vén Jókai*, Bp., Ister, 2003, 76–95

GREENBLATT, Stephen, *Géniuszt földi pályán: Shakespeare módszere*, Bp., HVG, 2005.

JÓKAI Mór, *Dalma: történelmi dráma 4 szakaszban*, bem. Nemzeti Színház, 1852. nov. 27., OSZK SZT N SZ D 60 (rp., N SZ D 60/1); J. M., *Manlius Sinister: történelmi dráma 5 felv.*, bem. Nemzeti Színház, 1853. dec. 10., rp., rend., Egressy Gábor, Jókai Mór javításaival és rajzaival, OSZK SZT N SZ M 105.; J. M., *Immetullah* = NK XCVIII, Költemények I. 1898., 296–312.; J. M., *Könyves Kálmán: eredeti történelmi dráma 5 felv.*, bem. Nemzeti Színház, 1855. dec. 18., sp., OSZK SZT N SZ K 123., (*Könyves király: eredeti történelmi dráma 5 felv.*, sp., kézirat 1855 után, OSZK SZT MM 4746); J. M., *Dósa György: eredeti történelmi dráma 4 felv.*, bem. Nemzeti Színház 1857. nov. 3., sp., a színlapon Dózsa György címmel, OSZK SZT N SZ D 69. (rp., rend., Egressy Gábor, N SZ D 69/1); J. M., *A szigetvári vértanú: eredeti szomorújáték 4 felv.*, bem. Nemzeti Színház, 1860. márc. 29., sp., felúj. N. Sz. 1919. márc. 7., sp., OSZK SZT N SZ T 65/1. A hivatkozásokban általam használt szövegkiadás: Jókai Mór *Összes művei*, szerk. LENGYEL Dénes, NAGY Miklós, *Drámák, I, (1843–1860)*, sajt. SOLT Andor, Bp., Akadémiai, 1971

„Mester Jókai”: *a Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Bp., Ráció, 2005.

REXA Dezső, *Jókai mint VIII. Henrik fordítója* = Magyar Shakespeare-tár VII, 302–303.

S. VARGA Pál, *A nemzetfogalom változatai a 19. századi magyar irodalomban* = Regionális és nemzeti identitásformák a 18-20. századi magyar és szlovák történelemben, Prešov, 2007.

SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór 1825–1904*, Pozsony, Kalligram, 2010.

SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., –Szeged, Osiris–Pompeji, 2000.

VAHOT Imre, *A honvéd őrangyala*, Pest, Geibel Armin, 1850.

VAHOT Imre, *Nemzeti színházunk három utóbbi évének története*, Remény, I, 1851.

ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, Bp., MTA, 1924.

III. A disszertáció tartalomjegyzéke

Bevezető.....	1
A drámákról szóló irodalom jellegzetességei.....	15
A pesti magyar nemzeti színház az 1850-es években.....	21
A Dalma.....	42
A dráma körül kialakult vita.....	42
A “haldokló nemzet” szimbólumai.....	54
A Manlius Sinister.....	73
Az Immetullah.....	83
A bonviván és a megcsalt feleség: opera és dráma a nemzeti színházban az 1850-es évek elején.....	84
Jókai librettója.....	101
A Könyves Kálmán.....	105
A Dózsa György.....	126
A Shakespeare-i modell mint értelmezési keret.....	148
A Szigetvári vértanúk.....	153
Színház- és drámaelméletek az 1850-es években.....	171
A színműírás elmélete és gyakorlata Szigligetinél és Jókainál az 1850-es években.....	189
Források.....	210
Irodalom.....	219
Melléklet.....	228

IV. A témában megjelent publikációk jegyzéke

Kulturális minták a Ristori-vita szövegeiben = Esemény és narratíva: Történetiség – elbeszélés(ek) – interpretáció, szerk. Kötél Emőke, Rainer M. János, Bp., Bibl. Nationalis Hungariae – Gondolat, 2013., 164-182.

"Egy kis utálat és megvetés, egy kis hazafiság, egy kis dicsvágy": Jókai Mór Könyves Kálmán című drámájáról = Az identitás forrásai: Hangok, szövegek, gyűjtemények, szerk. Boka László, Földesi Ferenc, Mikusi Balázs, Bp., Bibl. Nationalis Hungariae – Gondolat, 2012., 115-132.

A shakespeare-i drámodell győzelme az arisztotelészi felett. = Színház, dráma, irodalom: tanulmányok a 70 éves Nagy Imre tiszteletére, szerk. Tóth Orsolya, Pécs, Pro Pannonia, 2010., 188-200.

„A bűnnek nincs neve”: hatalom és (homo)szexualitás mint kulturális tabu és a megkövesedő társadalom szimbóluma Jókai Mór Dalma című drámájában, Theatron, 2007 ősz-tél, 43-62.

V. Dr Tóth Orsolya opponensi véleménye

Opponensi vélemény Patonai Anikó Ágnes: *Kísérletek a nemzeti tragédia (újra)teremtésére: Jókai Mór történeti tárgyú drámái az 1850-es években* című PhD. dolgozatáról.

Amennyiben osztozunk azon előfeltevésben, hogy Jókai Mór a XIX. századi magyar irodalom egyik kanonikus figurája, s a szerző *teljes* életműve megérdemli a figyelmet, akkor azt kell mondanunk, hogy Patonai Ágnes dolgozata hiánypótló munka. A bevezető fejezet (és a későbbi utalások) következőképpen exponálják ezt a problémát: miközben a Jókai-regények újraolvasását megkönnyítette az irodalomban még mindig őrzött kanonikus helyük, a drámák be sem kerültek a kánonba, mivel az általános vélekedés szerint nem érték el az említett regények esztétikai színvonalát. (1) A szerző nagyon jól ismeri a kérdés szakirodalmát, s a Jókai-drámák recepciója (illetve annak hiánya) kapcsán részletes kultusz/ illetve kritikátörténeti vizsgálódással indít. Végül (Szilasi László monográfiája nyomán) e jelenség kultusztörténeti megközelítése lesz hangsúlyosabb. (L. a drámákról szóló irodalom jellegzetességeit tárgyaló fejezetet. 15-21.) Meglátása szerint a szakirodalom ugyanazokkal a klisékkel, a kultikus

paradigma jellemző frázisaival dolgozik. Jókai színművei éppúgy a szerző tipikus, a műfaj ellen vétett hibáit példázzák (epikusság, drámaiatlanság, melodramatikusság, tragédiába nem illő hősök, túlzások.) Mentségeik a Jókainak tulajdonított értékek: a szerző idealizmusa, naivitása, az általa megteremtett nyelv szépsége és az elért hatás. (20)

Itt jegyzem meg, hogy e fontos elemzési szempont a további munka során kiegészíthető lenne. Főként a kritikák és a monográfiák részletesebb értelmezésére gondolok. Az egyoldalú kultusztörténeti megközelítés ugyanis óhatatlanul együtt jár a történeti kontextus prioritásának zárójelbe vételével.¹ Nem vagyok biztos benne, hogy Vnuskó Berta „ugyanazon” jegyek alapján tartja kevésbé sikerültnek a Jókai-drámákat, mint Bayer József vagy Kemény Zsigmond. Más esetben pedig nem működik a regény vs. dráma műfaji tipológia. Később Patonai Ágnes is utal arra a Kemény-levélre, amelyben hogy Kemény Zsigmond részben *ugyanazért* marasztalja el a Jókai drámákat, amiért a Jókai regényeket.²

Ám a Jókai-drámák fogadtatása kapcsán valóban visszatérő elem a műfaji preferencia. A XIX. században (részben a klasszikus poétikákra támaszkodva) egymás mellett él a minden műnemben és műfajban jelentős teljesítményt létrehozó, valamint az egy műfajban illetve műnemben sikeres alkotó eszméje. (Gondoljunk csak a Vörösmarty kanonikus pozíciójára Toldy irodalomtörténetében, vagy a Kazinczy és a Kölcsey által ódaköltőként legitimált Berzsenyire.)

Ugyanakkor éppen a XIX. századi irodalomban az utótörténet szempontjából jelentős, kanonikus átrendeződésre is találunk példát. Ez történhet a műfaji kánon kitágításával. Ilyen pl. a kritikát író Arany János felfedezése vagy az életmű lírikus vs. epikus toposzának újragondolása. Ez utóbbi (a hetvenes években) az Arany-líra újraolvasását eredményezte. Patonai Ágnes dolgozatának nem ez a tétje. A szerző nem kívánja esztétikai szempontból újrendezni a Jókai életművet. A dolgozat célja sem a Jókai-drámák *átfogó* vizsgálata. A dráma műfaján belül egyetlen, kronológiai és témáját tekintve jól meghatározható részterületre koncentrálni. A dolgozat tárgya az ún. „hazafias dráma” csoportjába sorolható művek és kontextusaik vizsgálata: olyan valós vagy ál történeti tárgyú tragédiák, amelyek az 1850-es években keletkeztek. (2) E drámák jellegzetességéhez tartozik, hogy témájukat a közönség számára ismert, fontos és a közelmúlt eseményire lehetséges utalásokat hordozó történelmi tény (vagy- mint a *Dalma* estében – a történetiség látszatát viselő mese) adja, kiegészítve ezt a Laborfalvi Róza személyére szabott női főhőssel és olyan drámai utalásokkal, amelyeket a

¹ Vö. Fodor Géza: *Egy irodalomkutatói szempont elsőszülöttje*. ItK. 1991. /2.

² L. Jókai emberismeretére tett utalásait és a jellemek kérdését. (B.) Kemény Zsigmond- (Gr.)Festetics Leónak. Kemény Zsigmond: *Levelezése*, s.a.r. Pintér Borbála, Bp. Balassi-ELTE, 2007. 198-207.

kritikusok vagy figyelmen kívül hagytak vagy pedig elmarasztalóan írtak róluk. A dolgozat bevezetésében olvasható másik hipotézis arra vonatkozik, hogy Jókai-drámák a Shakespeare-drámák felől olvashatóak. Shakespeare hatását a szerző a jellegzetes szerkezeti hasonlóságokban, a retorikai megoldások imitációjában, illetve a szereplők megformálásának hasonlóságában látja. A kapcsolat megteremtését erősítik az olyan *biográfiai* párhuzamok, mint hogy Jókai maga is tagja volt az első Shakespeare bizottságnak, Shakespeare-paródiák írója, illetve fordításra is vállalkozott. (3) Fontos kritikátörténeti adalék, hogy a Shakespeare-párhuzamot a kortárs kritika is érzékelte. Az elemzési szempont újdonságát azonban az is jelzi, hogy a Jókai-drámákat korábban főként a francia drámairodalom kontextusában vizsgálták.³ E drámákra vonatkozóan a szakirodalom egyik (Jókai saját olvasatával összhangban lévő) megállapítása, Bécsy Tamás többször is emlegetett hivatkozása: „Mivel a darabok mindegyikét, de legalábbis azok (korabeli és mai) olvasatait... meghatározza az aktuális politikai kérdésekre való utalások rendszere, ezek a darabok képtelenek kilépni abból a kontextusból, amely a keletkezésükkor körülvette őket”. Patonai Ágnes dolgozata meglátásom szerint részben erre épít, ugyanakkor túl is lép ezen a megállapításon. Egyrészt: nem kezeli evidenciaként a „politikai utalások” rendszerét. Másrészt: a „hazafias szólamok” mellett a szimbolikus utalások értelmezésére vállalkozik. Harmadrészt: (az utóbbi évtizedek elméleti irodalmára hivatkozva) traumaszöveggként olvassa a Jókai-drámákat. A drámákhoz kapcsolódó írásokat, főként a kritikákat is értelmezve egy olyan olvasat érvényesítésére tesz kísérletet, amelyben a kortársak által ki nem mondott, kényszerűségből vagy etikai megfontolásokból elhallgatott, a nemzet létevel kapcsolatos rejtett félelmek különböző szimbólumokon keresztül jelennek meg. Értelmezése szerint e drámák a szabadságharc leverése által okozott nemzeti (és ezzel szoros összefüggésben egyéni) trauma megjelenítői. Nem csak a veszteség, hanem a továbblépés, az átalakulás képtelenségének tragédiája is megjelenik bennük. Elsősorban rejtett szimbólumokon keresztül - mint a tiltott szexualitás, az el nem hangzó beszéd vagy a meg nem jelenő Isten. (9) A dolgozatban itt kapcsolódik össze a shakespeare-i drámamodell és a vesztes forradalom traumájának, pontosabban e trauma feldolgozásának lehetősége. Előre vetítve a konklúziót: Jókainak nem sikerült sem a kortársak számára elfogadtatni a shakespeare-i drámamodell, sem megteremteni a magyar tragédiát. Ehhez ugyanis fel kellett volna tudni dolgozni a traumát, amihez új elbeszélési struktúrákat és

³ Vnatskó Berta: Jókai Mór drámai munkássága, 1914. 11-17. Cserhalmi Hecht Irén: Jókai mint színműíró. Színművészeti Lapok, 1893.

nyelvet kellett volna teremteni: vagyis le kellett volna rombolni a korábbi alapokat. A Shakespeare-re tett utalások azonban ehhez kevésnek bizonyultak.

A pesti magyar nemzeti színház szerepét tárgyaló fejezet ezzel összefüggésben azt vizsgálja, hogy miként működött a cenzúra, mint a korszak társadalmi nyilvánosságának fontos eleme. Ez alól némi kibúvót adhatott a közönség, a szerzők, a színészek interakciója „sorok között olvasása”, a kitapsolások, ünneplések vagy elutasítások révén. Patonai Ágnes a továbbiakban azt elemzi, hogy a színház miként válhatott politikai térré, illetve miként jelennek meg az átpolitizált színházzal kapcsolatos ellenérvek. (25) Ennek kapcsán tér át az ötvenes évek kevésbé ismert színházi vitáira, s értelmezi ezeken belül Jókai szerepét. (28-41.)

A részletes drámaelemzések követik a keletkezéstörténeti kronológiát. A vizsgált szövegek: a *Dalma*, a *Manlius Sinister*, a *Könyves Kálmán*, a *Dózsa György*, A *szigetvári vértanúk*, illetve a hatástörténetét, kontextusát és műfaját tekintve is „kakukktójtásnak” számító operalibrettó: az *Immetullah*.

Módszertani szempontból érdemel figyelmet, hogy Patonai Ágnes mindvégig reflektál az eltérő befogadásmód lehetőségére: a *kortárs kritikusoknak* a színpadon látható előadások emlékezetből felidézendő, színészek által értelmezett szövegei álltak csak rendelkezésére, a drámabíráló bizottság tagjai írott szövegeket kaptak, míg a mai olvasó számára a sűgőkönyvek és a kritikai kiadás jelentik az elemzés bázisát. (4)

Mint Patonai Ágnes megjegyzi, Jókai első színpadi sikerét a *Dalma* hozta meg. A kortárs olvasat – a szerző által rekonstruált - egyik példája a cenzoré. A törlésekre, javításokra vonatkozó tipológia azt jelzi, hogy a korrekció egy része a hon, haza szavakra, és az ezekhez kapcsolódó részletekre terjedt ki. (42) Ennél bizonytalanabb a „megfejtése” a többi locusnak. Egy részüknél Patonai Ágnes a szabadságharcra, illetve Ferenc József személyére tett utalásokat sejt, másutt ízlésbeli kifogásokat, vagy a „sima állú” Bach-huszárookra tett történeti utalásokat. (42-43.) Rendkívül izgalmas, ugyanakkor a mai olvasó számára aligha rekonstruálható a további részletek korrekciós javaslatai mögött meghúzódó előfeltevérendszer.

A másik olvasásmód a kortárs kritikusoké, akiknél a szerző szerint a „határesetztétikai kérdés politikai problémává válik”, a „törvényes uralkodó iránti hűséggel párosult hazaszeret, minden erények legnagyobbika”. (47) Patonai Ágnes meggyőzően igazolja a recenziók alapján, hogy a Dalmának nem a történelemhez vagy a történetiséghez van köze a bemutatása idején, hanem az aktuális nemzettudathoz és annak dilemmáihoz, melyek nem függetleníthetők a (drámában megjelenő) nemiség kérdésétől. (55) Meglátása szerint a két főszereplő gondosan elhallgatott szexuális viszonyai szimbolizálják azt a tehetetlenséget, amelyet a nemzet gyászoló tagjai

éreztek saját sorsukkal kapcsolatban a leverett szabadságharc után. A (homo)szexualitás lehetetlensége a megkövesedő társadalomra, a nemzeti hagyományba való végzetes bezárkózásra utal. (72)

Manlius Sinister Patonai Ágnes elemzése szerint a dráma alapkérdése: a szereplők önmagukkal való meg hasonlása. Hogyan legyünk jó keresztények úgy, hogy közben valódi rómaiak vagyunk és azok is akarunk maradni. Hogyan lehetnénk igaz rómaiak egy olyan Rómában, amely erkölcstelen, hazug, gátlástalan? ... Minden egyes szereplő erkölce, értékrendje csak a saját nézőpontjából érvényes, a másikéból viszont erősen megkérdőjelezhető. (79)

Immetulah. Nem tartozik a dolgozat szorosabban felfogott kérdésfelvetései közé, viszont nagyon tanulságos az arra vonatkozó töprengés, hogy az operalibrettó, a szövegkönyv, értékelhető-e önmagában. Patonai Ágnes az önálló elemzés lehetősége mellett dönt. (102) Az alapkérdés szempontjából ugyancsak mellékes, ám dráma- és színháztörténeti szempontból is fontos Jókainak az Operaháborúban játszott szerepének újragondolása.

Abban a szimbolikus rendszerben, amelyben a Jókai-drámák a szabadságharc egyfajta feldolgozásának tekinthetőek, az *Immetulah* olyan drámaként értelmezhető, amelyben az elesett hősök mellett a továbbélés terhéért vállalkozók is megkapják a nekik járó elismerést. (104)

Ezzel szemben a *Könyves Kálmán* Patonai Ágnes értelmezése szerint „arról szól”, hogy a továbblépés, az újrakezdés, a megújulás az áldozat árán sem lehetséges. A Shakespeare-hatás szempontjából: Könyves Kálmán egyfajta inverz vagy eltorzított III. Richárd lenne. (116) Konklúziója szerint: mivel a szerző nem merte, vagy a kulturális tabuk működés miatt nem is tudhatta Kálmán alakját teljesen és nyíltan Gloster mintájára gonosznak és elvetemültnek beállítani, ezzel a darabbal sem sikerült megújítani a magyar drámát – a Könyves Kálmánnal sem tudott az egyedi kapcsán emberi problémát színre vinni. (125)

Dózsa György

A dráma a szerelmesek egymásra találásának viszontagságos történeteként is értelmezhető (Vö. kortárs kritika), s mint ilyen: a shakespeare-i drámamodell követi. Dózsa Szapolyai felett aratott győzelme csak a szerelmesek útjába állított akadályok sorozata, a dráma valódi hősei Bornemisza és Lóra. Valódi műfaja ezen értelmezés szerint Shakespeare-féle vígjáték. (152.)

A szigetvári vértanúk

A szigetvári vértanúk tulajdonképpen az epikus hagyományba íródik bele, elődeivel ellentétben nem előre mutató és pozitív, hanem inkább a mozdulatlanság és a negatív előjel határozza meg. A tragédia végén a szigetiek elestével nem áll helyre a világrend, hiszen nincs rá garancia, hogy

utódok követik majd a példát, ahogy a nemzet sorsa nem fordult jobbra a szigeti hősök önfeláldozása óta. (170.)

A drámaelemzéseket a *Színház és drámaelméletek az 1850-es években* (171-189) című fejezet követi. A dolgozat logikájából (is) következik, hogy a veszett szabadságharc után nem létezett, nem létezhetett aktualitásoktól mentes, pusztán irodalmi kategóriákat működtető drámaelméleti irodalom. A színműírás elméletét és gyakorlatát tárgyaló fejezet (189- 209) Szigligeti és Jókai írásait veti össze. A dolgozat fontos, s remekül kidolgozott részlete a Jókai-bírálatok elemzése, Jókai kritikusi normarendszerének, műfajelméleti elképzeléseinek rekonstrukciója.

Ezek után nem marad más hátra, mint saját végkövetkeztetésem megfogalmazása, mely szerint mind az értekezés nyilvános vitára bocsátását, mind pedig a doktori fokozat odaítélését messzemenően támogatom. Végül azonban – már csak tisztelőből adódóan is - kérdéseket, megjegyzéseket fűznék a dolgozat néhány, korábban már részletezett téziséhez.

- trauma/szöveg: korábban utaltam rá, hogy a szerző (jórészt Erős Ferenc tanulmányait felhasználva) amellet érvel, hogy a szabadságharc elvesztése miatt átélt egyéni veszteségérzések kollektív traumaként értékelhetők. (7) Miközben alapvetően termékenynek tartom a trauma- fogalom XIX. századi jelenségekre való applikációját, szerencsés lenne kitérni a fogalom eltérő értelmezési tartományaira, illetve a konkrét történeti esemény kapcsán megfogalmazódó problémákra. Az előbbi esetben Kisantal Tamás könyvére⁴ hívnám fel a figyelmet. Különösen azokra a vitákra, amelyek arra vonatkoznak, hogy milyen típusú eseményt tekintünk traumatikusnak: például a holokausztot, a hitleri és sztálini népirtást, stb. Ennyiben tehát a trauma: a *modern* élet tünete, és törés érzékelhető a⁵ XX. század és a megelőző időszakok *tapasztalattere* között. Ha azonban kollektív traumaként fogjuk fel a vesztes szabadságharcot, akkor az is bővebb értelmezésre szorul, miként illeszkedik (illeszkedik-e egyáltalán valamilyen módon?!) az eredetközösségi, az államközösségi illetve a hagyományközösségi narratívához⁶.

⁴ Kisantal Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Kijárát, 2009.

⁵ Kisantal, 43.

⁶ S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai*. Bp. Balassi, 2005.

Patonai Ágnes dolgozatának egyébként fontos tanulsága, hogy a vesztes szabadságharcot a Jókai-drámák nem feltétlenül közvetlenül, nem feltétlenül a tragédia műfajában és szakrális eseményként jelenítik meg. E ponton azonban célszerű lenne túllépni a műnemspecifikus vizsgálódáson, éppen a műnemspecifikus vizsgálódás érdekében. Itt a hasonló témájú Jókai novellák és regények összehasonlító elemzésére gondolok.

- szimbólum: A dolgozatban többször is visszatér a szimbólum fogalma. Patonai Ágnes meglátása szerint a Jókai-drámákban a nemzet létevel kapcsolatos rejtett félelmek különböző *szimbólumokon* keresztül jelennek meg. Nem csak maga a veszteség, hanem a továbblépés, az átalakulás képtelenségének tragédiája is megjelenik, elsősorban a *rejtett szimbólumokon* keresztül, mint a tiltott szexualitás, az el nem hangzó beszéd vagy a meg nem jelenő Isten. Talán nem ártana néhány lábjegyzet elejéig kitérni rá: mit is ért a szerző egy-egy esetben szimbólum fogalmán, különös tekintettel a lehetséges riválisra: az allegóriára. E javasolt kitérő a drámaelemzések és az értelmezés *határainak* (L. Umberto Eco⁷) definiálása szempontjából is fontos lehet. Az (egyébként kiváló) Dalma-elemzés példájával élve:”... *Dalma szimbolikusan azzal a Ferenc Józseffal válik azonossá, akit ugyan a társadalom egy része nem tudott vagy nem akart teljes mértékben az elnyomó hatalommal azonosítani...*” (57)

E kiegészítő megjegyzések azonban csupán javaslatot tesznek a további munka során szükséges pontosításokra. Így csak megerősíthetem korábban megfogalmazott támogató véleményemet.

Tóth Orsolya

Pécsett, 2015. május 19.

⁷ Umberto Eco: *Az értelmezés határai*. ford. Nádor Zsófia, Európa, 2013.

VI. Dr. Demeter Júlia opponensi véleménye

Opponensi vélemény Patonai Anikó Ágnes: Kísérletek a nemzeti tragédia (újra)teremtésére: Jókai Mór történeti tárgyú drámái az 1850-es években c. doktori értekezéséről

A tárgyválasztás.

A vizsgálat tárgyának bemutatása jelzi az értekezés hiánypótló jellegét: a kanonikus helyét szilárdan őrző epikus Jókaiival (és az őt újraolvasó recens elemzésekkel) szemben a drámaíró Jókai soha nem épült be a kánonba. Ezért választotta a disszertáns – igen helyesen – a ma alig ismert, csak a saját korában (akkor sem sokszor) játszott Jókai-drámák újraolvasását, méghozzá a nemzeti nagyelbeszélés horizontján. A történeti tárgyú drámákat választotta, melyeket a Magyar színháztörténetben (p. 379.) Székely György krónikásdrámáknak nevez: „A krónikásdrámát jobbra az értékörző hagyomány élteti...”. Az értékörzés tartalmát mélyíti el a dolgozat, s az elhanyagolt korpusz újragondolásán túl fontos és új az a felismerés, hogy e drámákon keresztül (is) kimutatható a szabadságharc bukása okozta társadalmi trauma illetve annak feldolgozhatatlansága, feldolgozatlansága: sem esztétikai, sem társadalmi katarzis nem következett be, a tragikus veszteség nézőtéri átélésének lehetősége nem jótékony orvosság volt, inkább mélyítette a nemzeti sorsüldözöttség tudatát. Ezért a disszertáns a Jókai-drámákat „a szabadságharc-trauma egyfajta feldolgozásának tekinthető” „szimbolikus rendszerben” is értelmezi (p.104.), tehát észreveszi, hogy a Jókai-drámák – a vizsgáltak az üzenettel sajátos ívet rajzolva – is befolyásolták a fatális nemzeti történelemről szóló diskurzust. Ennek jelentőségét két pontban jelölöm meg: (1) A felemelően tragikus nemzeti történelem imázsának, a ma is élő nemzeti identitás-tudatnak a létrejöttét (máig ható erejét) vázolja fel. Ebben a regényíró Jókai szerepe talán fontosabb, ám a dolgozat szerint ezt nagy mértékben, eddig egyáltalán nem hangsúlyozott mélységben erősítette a színház és a színi kritika is. (2) A szabadságharc bukását követő évtized választásával a dolgozat mindezt in statu nascendi, gyakorlatilag az imázs születésének pillanataiban ragadja meg.

A dolgozathoz kiolvasható a közönség elvárásai és a Jókai által közvetített nemzeti imázs, értékrend közötti termékeny egymásra hatás.

A dolgozat szerkezete

A dolgozatíró nagyon jól fogta össze szerteágazó szempontjait: a bevezető után az 1850-es évekbeli, a drámáról szóló kritikai és elméleti irodalom áttekintését adja, majd a Nemzeti Színház perspektívájából jellemzi az évtizedet.

Ezt a történeti, elméleti alapo­zó részt követi a hat dráma tárgyalása. A disszertáns egyenként tekinti át a drámákat: a keletkezéstörténetet, a színházi bemutató körülményeit, valamint a korabeli recepciótörténetet, mely utóbbi az irodalmi és a színházi befogadás szempontjait egyaránt érinti. A korabeli értékeléseket ugyanakkor modern drámaelméleti kontextusba is helyezi. Kiemelem, hogy ez igen bonyolult anyagkezelést feltételez, amit a szerző sikerrel megold.

A drámák tárgyalását követi két záró fejezet, melyek azért kerültek a dolgozat végére, mert a nyitó áttekintések, továbbá az egyes drámákkal kapcsolatos gyakorlati, kritikai és elméleti kérdések összefoglalását adják. Ide kerül tehát az évtized dráma- és színházelméletének ismertetése, a centrumban Jókai drámáival. Végül a Jókai színműíró gyakorlatát és elméletét a legsikeresebb szerzőével, Szigligetiével szembe­sitő utolsó fejezet foglalja össze a vizsgálatot. (A két záró fejezetről később bővebben.)

A hat dráma.

Az 1850-es években Jókai hat 'hazafias drámát' írt. A hat drámából négy magyar történeti tárgyú, a nemzetközi témák pedig erősen áthallásosak, s e tényt a cenzori, a kritikai és a nézői befogadás egyaránt igazolta. Ezért nem volt ritka a darabok körül a politikai csatározás, betiltási szándék, de végül valamennyit bemutatta a Nemzeti Színház. Az átpolitizáltság szinte minden esetben érvényesült, ez hatja át az esztétikai, irodalmi vagy színházi, műfaji stb. értékelést és szempontokat.

Jókai drámáinak minden esetben epikus előzménye volt. (Saját novelláját dolgozta fel három drámában, monumentális epikus művek jelentenek lazább kapcsolatot a másik kettővel – kihagyva most a librettót.) Ezért is visszatérő – a kor különben jóindulatú kritikusa­itól és a dolgozatírótól is – a megállapítás a drámai­atlan, epikus Jókai-drámákról. A dolgozatíró többször hangsúlyozza, hogy a Jókai-drámák nem feleltek meg a „kortársak által drámai művekre alkalmazott elvárásrendszernek” (pl. p.153.). Végül azonban nem foglalja össze a Jókai-drámák különböző részekben említett fő hiányosságait, mint pl. a drámai cselekmény hiányát (p.155.), a szöveg epikus jellegét (p.170.), a „tragikai törvényszerűség”-et helyettesítő „lazán összefüggő képek”-et (p.103.), a nem a szereplők jelleméből, egyéniségéből, hanem társadalmi–politikai szerepéből fakadó tetteket (p.181.); míg sokszor hangsúlyozott pozitívum a szépséges nyelv.

A színházi bemutatók körülményei, a Nemzeti Színház az 1850-es években. A Nemzeti Színház merőben eltérő igazgatói az évtizedben Festetics Leó (1852–54), majd Ráday Gedeon (1854/55–60), jelentős a hazatérő Egressy Gábor befolyása, továbbá az 1851-ben létrejött drámabíráló választmányé; ezek szerepét a dolgozat minden dráma esetében részletezi.

A vezető idegen szerző ekkor Shakespeare, akinek sokféle hatása a Jókai-darabok kapcsán is felmerül, a legtöbbet játszott magyar szerző pedig a történeti tárgyban is jeleskedő Szigligeti Ede (az évtizedben 42 darabját játszották; Magyar színháztörténet, p.391.); utóbbi Jókai konkurense, nyilván ezért tér ki a dolgozat utolsó fejezete Szigligeti drámáira.

Jókai és a színház viszonyát bonyolítja Laborfalvi Róza sajátos alkata és helyzete, a dolgozat ezt szellemesen vonja be a tárgyalásba.

Az opera és a librettó. A Kemény Simon c. Erkel-opera librettója, az Immetullah tárgyalásának két fő ága van, egyrészt az operaműfaj színházi szerepére, másrészt a librettó és a színmű műfaji különbségeire tér ki a dolgozatíró. A korszak önállóan olvasható műként is kezelte a librettókat (p.103.).

Az eredeti magyar opera iránti nemzeti igény az operaműfaj mellett szólt, s az évtizedben a Nemzeti Színház előadásainak több mint fele volt opera. Festetics opera pártolása mögött azonban a korszak a bécsi kormány intencióit érezte. Ezért felerősödött az operával szemben a nemzetietlenség vádja. A nemzeti érzelmek felkeltésének ellenében az érthetetlen énekelt szöveg, a zene és a látvány andalító hatása szerepelt vádként az opera ellen. Ez a vád nem az 1850-es évtized terméke, már az 1837-et követő évek operaháborújában megfogalmazódott. E látszólag mellékes előzmény azt jelzi, hogy a szabadságharc bukását követő traumának szilárd alapja volt a reformkorban kialakult nemzeti imázs, nemzetfogalom. Érdeemes lett volna hangsúlyosabban visszautalni a hasonló – ám a trauma előtti – operaháborúra.

Elmélet

A dolgozatnak az évtized színház- és drámaelméleti irodalmát ismertető (utolsó előtti) fejezetét kissé sikerületlenebbnek érzem, de nem a benne foglalt anyagot keveslem. Az ismertetés alapja a Magyar színháztörténet Bécsy Tamás írta elméleti része, melyet a dolgozatíró a saját anyagával szembesít, s nyilván sokkal részletesebben, mint a kézikönyv. A disszertáns az 1850-

es évtized valószínűleg minden vonatkozó folyóiratát, újságját, anyagát ismeri és használja. Alaposan ismeri az elméleti irodalmat, gondosan végig is veszi, hivatkozza; szempontjai a színmű és a színház, a színi hatás, a drámák színvonala, a közönség nevelése, a színészet kérdései, s ezeket szembesíti a Jókai-drámákkal. Elmarad viszont az egyes drámák esetében még kifejtett szimbolikus rendszer- szerű értelmezés egyfajta összegzése. Ekkor lenne alkalom arra, hogy a dolgozat bevezetőjében jelzett traumával kapcsolatban jelezzen néhány következtetést:

A nemzeti történeti trauma erős akadálya a független poétikai gondolkodásnak és művészetkritikának. Ezt a dolgozat többször hangsúlyozza, Gyulaival, Vahottal együtt ezt éli meg a „csak művészeti fejlődést váró”, az „aktuális, vagy akként értelmezhető politikai felhangot” (p.185.) elutasítóként jellemzett Kemény Zsigmond; néhány összefoglaló mondatot hiányolok erről. A dolgozat színháztörténeti vizsgálódásaiból kitűnik, hogy az 1850-es évek számos jelensége és folyamata (az opera, a színház mint szórakoztató vagy nemzeti nevelő médium dilemmái, stb.) már megvolt a bukott szabadságharc mint fő trauma előtt, a reformkorban; a szabadságharc bukása mintha „igazolta” volna a nemzet trauma-igényét, a fátum-központú nemzeti önszemléletet, s ennek (máig ható) esztétikai-poétikai és történeti-társadalmi következményei egyaránt jelentősek.

A poétikai, műfaji szembeállítások (a reformkori eposz versus regény, az évtizedben regény versus dráma) a továbbiakban egyre inkább rögzülnek, megkövesednek (pl. Gyulai; Keményt l. alább), s az elméleti tisztázást, sőt az újabb kérdésfeltevéseket nehezítik vagy akár ellehetetlenítik.

A Kemény téziseinek ambivalenciája ugyancsak szükségessé tenné a társadalmi kitekintést. A regényt és a drámát vagy a klasszicizmust és romanticizmust szembesítő Kemény egyrészt reménytelenül küzd a klasszikus elméletek jelenbeli alkalmazhatatlanságával, másrészt fantasztikus esztétikai érzékével csaknem tévedhetetlenül ismeri fel a minőséget. Kemény az olvasmányhoz, s főleg az epikus olvasmányhoz képest színvonalaltalanabb színházi előadás, a lealacsonyító közönségigény, a színi hatás külsődlegessége miatt alapvetően minőségsökkenést lát a drámaműfajban és a színházban, a klasszikus esztétikai elvek érvényesülésének akadályozóját látja a „kevert” fajú, közép fajú színműben – ezek a nézetek nem idegenek az évtized általános vélekedésétől. Kemény nemzet- és nemzeti történet-fogalma azonban keveset tud kezdeni a Jókai drámákéval csakúgy, mint a közönség által elvárttal. Az

„elveszett aranykor” (p.11.) Keménynél lényegében csak poétikai veszteség, mert nemzet- és történetfogalmából hiányzik az a fajta tragikus fátum, amely az 1850-es évek nemzeti-társadalmi traumájának lényege volt.

Amit tehát hiányolok, az az impozáns összegyűjtött anyag rövid, vázlatos összefoglalása, az irodalom-, dráma-, színház-, kritikátörténeti, poétikai következtetések kiterjesztése – legalább jelzésszerűen, egy későbbi összefoglalás előzményeként – az eszmetörténetre. E hiányérzet voltaképpen csak kívülről érinti a dolgozatot, elvárásom szétfeszítené a dolgozat kereteit, de az évtized, a vizsgált drámakorpusz megkerülhetetlenné teszi az eszmetörténeti szempontok kijelölését – mint ahogy a dolgozat a bevezetőben ezt ígerte is.

Szigligeti és Jókai

A Szigligeti és Jókai színműírásának elméletét és gyakorlatát tárgyaló utolsó fejezet anyagának a nyitó elméleti részben talán jobb helye lenne. A Szigligeti történelmi drámáiról szóló rész bizonyosan nem tartozik ide (a túl termékeny szerző néhány darabjának kiválasztása is kérdéses). Jókai színészetről vallott nézeteinek összefoglalása (p.190–193.), a két szerző drámai nyelvének összevetése (p.203–205.) más fejezetben is elhelyezhető; ugyanígy A színiköltészetéről, valamint Gyulai-követés miatt idézett későbbi, A dráma és válfajairól szóló Szigligeti-írások a kor elméleti irodalmát ismertető kezdeti vagy a záró fejezetben is helyet kaphattak volna.

Összefoglaló értékelés

Az opponens mindig hajlamos a saját ötleteit, gondolatait számon kérni a dolgozatíróra. Az a tény, hogy ilyen sok gondolata támadt, a disszertáció értékét, fontosságát bizonyítja.

Patonai Anikó Ágnes kiváló dolgozatot készített.

Az alábbiakban kiemelem igen pozitív opponensi véleményem fő pontjait:

- A dolgozat hiánypótló, a téma tartalmában és időben pontosan körülhatárolt; imponálóan nagy anyagismeretet és biztos anyagkezelést bizonyít; a jegyzetapparátus igen pontos és körültekintő.

- Nehezen hozzáférhető (csak a 19. században megjelent vagy kéziratos) anyaggal dolgozott.
- Jókainak köszönhetően ugyan nem teljesen ismeretlenek ezek a művek, a dolgozatíró mégis a feledésből hozta mindezt felszínre, helyezte korabeli és modern színháztörténeti és poétikai kontextusba.
- A dolgozat szerkezete kiértékel és átgondolt.
- A szerző irodalomtörténeti felkészültségén túl komoly elméleti ismeretekkel rendelkezik.
- A dolgozat élvezetes stílusban íródott, kifejezetten izgalmas olvasmány.

Mindezt fontos lenne a dolgozat publikálása. A leírtak alapján határozottan javaslom a Bizottságnak az értekezés elfogadását és a doktori fokozat megítélését a jelöltnek.

Demeter Júlia, az irodalomtudomány kandidátusa

VII. Válasz az opponensi véleményekre

Mindenekelőtt szeretném megköszönni a bírálók, Tóth Orsolya és Demeter Júlia munkáját, az építő kritikai megjegyzéseket és azt, hogy aprólékos gonddal és figyelemmel olvasták a dolgozatomat. Mindketten javasolják az átdolgozott szöveg megjelentetését.

Először Tóth Orsolya problémafelvetéseire szeretnék válaszolni.

A bírálat első felvetése, hogy a Jókai 1850-es években írott történeti tárgyú drámáiról szóló szakirodalmat érdemes lenne alaposabban elemezni, figyelembe véve ezen írások saját kontextusait, és így árnyaltabb képet adni arról, hogy mikor miért szorultak ki a kánonból ezek a művek. Ez a fejezet valóban kicsit elnagyolt része a dolgozatnak, és tényleg érdekes a drámák szempontjából a kritikátörténetnek ez a vonulata is, ezért ezt a kiegészítést is igyekszem majd megtenni.

Ami Jókait, mint prózai szerzőt illeti, véleményem szerint ő egyfelől meg akarhatott felelni a minden műfajban alkotó eszméjének, de sejtésem szerint itt nem csak erről van szó: az aktuális nemzeti tragédia hiányának kérdése (amely a Bánk bán színvonalát és hatását elérő dráma hiányát jelenti) állandó téma a korszakban. Véleményem szerint Jókainak vágya lehetett az, hogy ő teremtsen meg ezt a hiányzó tragédiát. Erre a feltevésre nem csak maga a drámatermés, Laborfalvy Róza személye, Jókai színházhoz köthető működése (drámabíráói tagság, a Délibáb szerkesztése, stb) ad okot, hanem az is, hogy első, maga által is emítésre méltó műve ugyancsak egy dráma volt (A zsidó fiú).

A következő kérdés megválaszolásához, miszerint illeszkedik-e és ha igen, hogyan a trauma kérdésköre az eredetközösségi, a hagyományközösségi és az államközösségi narratívákhoz, a dolgozat további kiegészítése szükséges, erre most néhány mondatban térnék ki. Véleményem szerint, bár a trauma mindegyik narratívában megjelenik: az államközösségiben a király uralomra jutásának körülményei miatt, az eredetközösségi és a hagyományközösségi narratívát beszélők számára pedig az adott nemzetfelfogás szerinti közösséget ért sérelem miatt, a drámák nem egységesek ebből a szempontból, illetve éppen ezeknek a narratíváknak a megkérdőjeleződése, és a lehetséges alternatívájukként szolgáló drámai nyelv, nyelvek hiánya jelezheti a traumát. Az államközösségi narratíva, amelynek lényege az uralkodó családhoz fűződő lojalitás egyértelműen felbomlik a Dalmában, ahol hiába tudjuk, hogy az uralkodó ellen áskálódó személyek a negatív hős és az intrikus, attól még Dalma hatalma hazugságra épül és a szövegben érvényes leszármazási rend alapján törvénytelen. Ugyanennek a problémának, az uralkodó családba vetett bizalom elvesztésének egy másféle formája található a Szigetvári vértanúk szövegében. Ez a fajta bizalomvesztés, és ennek palástolása, ha úgy tetszik, elfojtása pedig a kiegészítés körüli szövegekben bukkan majd fel, de ez már túl mutat a dolgozat keretein. A drámák befogadásához szükséges elfeltevések rendszerébe valószínűleg beilleszthetők az eredetközösségi narratíva állandó nemzetkaraktert feltételező elemei, hiszen ezek a történeti tragédiák ugyanazon közösség életében bekövetkező eseményeket jelenítik meg, a közösséget reprezentáló főhősök pedig - még ha törekszenek is rá, és még ha különböző okokból is - általában nem képesek a jellemfejlődésre - kivétel ez alól az egyszem Dózsa György.

Jókai vállalkozásának lehetetlenségét jól mutatja, hogy a hagyományközösségi narratíva felől közelítve az idegen minták alapján felépülő dráma, mint műnem, már alapjaiban problematikus és alkalmatlan az össznemzeti irodalom megtestesítőjének szerepére, ugyanakkor éppen ezt az igényt támasztották vele szemben.

Ebből a szempontból is jogos felvetés, hogy érdemes volna Jókai hasonló témájú történeti regényeivel és novelláival való összevetést elvégezni. Ez azonban igazi alapossággal, a regény- és novella-szövegekben megjelenő többféle történelem- illetve történetiség fogalmak tisztázása mellett csak egy másik tanulmány megírásával valósítható meg.

Ugyanakkor a drámákkal kapcsolatban valóban szükséges egy ilyen jellegű kiegészítés, amelyhez megfelelő szempontokat ad Kisantal Tamás javasolt könyve.

A szimbólum fogalmának használata az allegóriával szemben talán azért lehet indokolt a dolgozat szövegében, mert az elemzéseknek azon részeiben fordul elő, amelyben a saját olvasatom, egy utólagos értelmezés alakítja ki az adott metaforákat - és nem lehetek abban biztos, hogy a kortársak is megalkották, megalkothatták ezeket. Feltételezem ugyan, hogy értelmezték, értelmezhatték allegorikusan a szövegeket, ezek az allegóriák azonban nem azonosak azokkal, amelyek az utólagos olvasataimban megjelennek. Ennek alaposabb, részletesebb kifejtésével szintén kiegészítem a dolgozatot a későbbiekben.

Mindezen felvetések mellett a bíráló hiánypótlónak tartja a dolgozatot, véleménye szerint többek között figyelmet érdemel az eltérő befogadásmódok számbavétele, különösen fontos és remekül kidolgozott a Jókai-kritikákról szóló fejezet.

Most pedig Demeter Júlia bírálatára szeretnék válaszolni.

Ebben a bírálatban szintén már az első mondatban hiánypótló munkaként szerepel a dolgozat. Kiemeli, hogy az elemzésekben mozgatott sok szempontot sikerült szerkezetileg jól összeilleszteni, illetve fontosnak tartja, hogy tulajdonképpen a nemzeti identitás-tudatot hosszú távra meghatározó imázs megjelenésének és kezdeti alakulásának történetét vázolja fel a szöveg. Ehhez az imázshoz jó alapot szolgáltatott a már a reformkorban létező nemzetfogalom, ami - többek között - éppen a korábbi, az 1837 utáni évek operaháborújában érhető tetten.

A bíráló szerint a dolgozatban felhasznált forrásokból kiderül, hogy “a disszertáns az 1850-es évtized valószínűleg minden vonatkozó folyóiratát, újságját, anyagát ismeri és használja. Alaposan ismeri az elméleti irodalmat, gondosan végig is veszi, hivatkozva; szempontjai a színmű és a színház, a színi hatás, a drámák színvonala, a közönség nevelése, a színészet kérdései, s ezeket szembesíti a Jókai-drámákkal.”

Az opponens úgy látja, hogy a dolgozatban felmerülő problémák, az elemzésekben leírt folyamatok (mint például az opera és a színház mint nevelő és/vagy szórakoztató jellegű

intézmény) már korábban, a reformkorban is meghatározó kérdéskörök és mechanizmusok voltak, amelyek igazolásához megfelelő alapot szolgáltatott az elvesztett szabadságharc. Itt jegyezném meg, hogy elképzelhetőnek tartom, hogy a nemzet művelése, erkölcsi emelése, tehát a tanítás és a szórakoztatás dilemmája talán még régebbi szöveghagyományhoz kapcsolódik, de ennek igazolása vagy cáfolása olyan kiterjedt kutatást igényelne, amely csak egy másik dolgozat keretén belül történhetne.

Ami Kemény Zsigmond téziseit és azok ellentmondásait illeti, a dolgozat írása közben sokszor megkísértett a gondolat, hogy még komolyabban és alaposabban foglalkozzak ezzel, ám tartottam attól, hogy ez túlságosan a Jókai-szövegek rovására menne.

A bírálat a dolgozat hiányosságaként egyrészt a szabadságharc előtti operaháborúra való részletesebb utalást említi, másrészt pedig az egyes drámák értelmezésekor használt szimbolikus rendszerszerű értelmezések közös összefoglalását, kiterjesztését a szabadságharcot megelőző időszakban is már létező folyamatokra, irodalmi-társadalmi problémákra. Ezeket is igyekszem majd a dolgozat szövegébe beemelni.

Elképzelhető, hogy a javasolt kiegészítések a dolgozat jelentős szerkezeti átalakítását fogják jelenteni, így lehetséges, hogy a Jókai és Szigligeti 1850-es évekbeli színpadi munkáit összevető fejezet is átkerül a szöveg elejére, ugyanígy új helyet kaphatnak a további, máshová is beilleszthető szövegrészek is. A Szigligeti drámákat a bemutató időpontja és a szöveggönyv műfaji megjelölése alapján válogattam, igyekeztem időben és tematikában is a Jókai művekhez közelebbi drámákat válogatni.

A bírálat zárásként a dolgozat pozitívumait emeli ki, amelyeket a következőkben foglalt össze: “A dolgozat hiánypótló, a téma tartalomban és időben pontosan körülhatárolt; imponálón nagy anyagismeretet és biztos anyagkezelést bizonyít; a jegyzetapparátus igen pontos és körültekintő. Nehezen hozzáférhető (csak a 19. században megjelent vagy kéziratos) anyaggal dolgozott. Jókainak köszönhetően ugyan nem teljesen ismeretlenek ezek a művek, a dolgozatíró mégis a feledésből hozta mindezt felszínre, helyezte korabeli és modern színháztörténeti és poétikai kontextusba. A dolgozat szerkezete kiértelmezett és átgondolt. A szerző irodalomtörténeti felkészültségén túl komoly elméleti ismeretekkel rendelkezik. A dolgozat élvezetes stílusban íródott, kifejezetten izgalmas olvasmány.”

Még egyszer nagyon köszönöm mindkét opponensnek az építő kritikai megjegyzéseket és a dolgozatot alapjaiban dicsérő és elismerően méltató bírálatokat.

VIII. Szakmai önéletrajz, publikációs jegyzék

Iskolák

2001-2005 Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola
1996-2001 Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar magyar szak - lengyel specializáció
1992-1996 Szent László Gimnázium Budapest

Munkahely

Országos Széchényi Könyvtár – Könyvtáros

Szakmai kör

2000-2002 Kerényi Károly Szakkollégium, Pécs

Publikációk

Tanulmányok

Balettelőadások a budapesti Operaházban az I. világháború kitörése előtt (megjelenés előtt)

Szimbolikus terek és ismert helyszínek Jókai Mór Enyim, tied, övé című regényében = Tér(v)iszonyok és térkép(zet)ek, szerk. Bíró Csilla, Visy Beatrix, Bp., Bibl. Nationalis Hungariae – Gondolat, 2014., 40-53.

Kulturális minták a Ristori-vita szövegeiben = Esemény és narratíva: Történetiség – elbeszélés(ek) – interpretáció, szerk. Kötél Emőke, Rainer M. János, Bp., Bibl. Nationalis Hungariae – Gondolat, 2013., 164-182.

"Egy kis utálat és megvetés, egy kis hazafiság, egy kis dicsvágy": Jókai Mór Könyves Kálmán című drámájáról = Az identitás forrásai: Hangok, szövegek, gyűjtemények, szerk. Boka László, Földesi Ferenc, Mikusi Balázs, Bp., Bibl. Nationalis Hungariae – Gondolat, 2012., 115-132.

A shakespeare-i drámamodell győzelme az arisztotelészi felett. = Színház, dráma, irodalom: tanulmányok a 70 éves Nagy Imre tiszteletére, szerk. Tóth Orsolya, Pécs, Pro Pannonia, 2010., 188-200.

„A bűnnek nincs neve”: hatalom és (homo)szexualitás mint kulturális tabu és a megkövesedő társadalom szimbóluma Jókai Mór Dalma című drámájában, Theatron, 2007 ősz-tél, 43-62.

Nascuntur poetae, fiunt oratores: Jókai Mór: Hétköznapiak, Új Dunatáj 2007/1 március, 75-95.

Kaland a Formával: posztmodern, dráma, szintézis. = Annona. A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve, fel.szerk. Vankó Annamária, válogatta, szerk., az előszót írta Jankovits László [et al.], Pécs, PTE BTK - Kerényi Károly Szakkollégium, 2002., 216-222.

Kritikák, recenziók

Onder Csaba: Illetlen megjegyzések, Szépirodalmi Figyelő 2009/4, 78-79.
Schein Gábor: Bolondok tornya, Szépirodalmi Figyelő 2009/1, 73-74.
Szilágyi Márton: Határpontok, Szépirodalmi Figyelő 2008/5, 88-89.
Bánki Éva: Magyar Dekameron, Szépirodalmi Figyelő 2008/3, 73-74.
Ryszard Kapuściński: Utazások Hérodotoszal, Szépirodalmi Figyelő 2008/2, 78-80.
Bratka László: Az időjáró jelentéseiből, Szépirodalmi Figyelő 2007/3, 26-28.
Paweł Huelle: Mercedes Benz, Szépirodalmi Figyelő 2003/5, 86-87.

Előadások

2014. szeptember „Emlékezés egy nyár-éjszakára”. Interdiszciplináris konferencia 1914-ről, Budapest
2014. január OSZK Tudományos ülésszak, Budapest
2013. január OSZK Tudományos ülésszak, Budapest
2007. május Vetésforgó, Orfű
2003. május III. Kerényi Konferencia, Pécs
2002. április III. Eötvös Konferencia, Budapest
2002. április II. Kerényi Konferencia, Pécs
2001. április II. Eötvös Konferencia, Budapest
2001. március I. Kerényi Konferencia, Pécs

Ösztöndíjak

2002.10.01-2002.12.31	Wrocław (Lengyelország) kutatói ösztöndíj (Magyar Ösztöndíj Bizottság)
2001.07.16-2001.08.10	Wrocław (Lengyelország) Nyári egyetem (Magyar Ösztöndíj Bizottság)

Nyelvismeret

Lengyel C típusú középfok; ITK 2006
Angol középfok PTE Lektorátus 2006